

Antonio Valente architetto al cinema

Claudia Lamberti

1. La formazione e la carriera di Antonio Valente: tra architettura e “scenarchitettura”

Parlare di Antonio Valente e il cinema vuol dire immergersi nel clima vitale e propositivo della prima metà del Novecento, quando dalle altre arti si guardava al cinema come ad un affascinante banco di prova, luogo deputato dei tempi moderni dove si poteva tentare di coniugare le discipline tradizionali e le novità tecnologiche portate dalla “dinamite dei decimi di secondo”. Il rapporto tra Valente e la produzione filmica è, peraltro, duplice: da un lato, l'uomo di teatro ha l'occasione di sperimentare su “altri palcoscenici” le sue capacità di scenografo e scenotecnico; dall'altro, l'architetto si trova – anche nel contesto cinematografico, come già nella pratica di progettista – nel cuore della politica del regime, che in quegli anni vide nel cinema un mezzo di propaganda strategico, per la sua capacità di diffusione e penetrazione. La storia dell'architetto prestato al cinema non si esaurisce tuttavia negli anni del fascismo, in cui egli conobbe un grande successo, ma parte da lontano e arriva fino agli anni Settanta. Non si può comprendere la figura di Valente senza percorrere la vicenda dello scenografo teatrale e dei suoi fecondi rapporti con le avanguardie artistiche degli anni Venti e senza ricordare l'importante contributo dell'architetto nella formazione di molte leve di scenografi e costumisti, dal momento che fu professore al Centro Sperimentale di Cinematografia, dove insegnò con

passione e dedizione, pubblicando di tanto in tanto importanti contributi¹.

Gli eventi, i dati, i documenti che si presentano in questa occasione sono il frutto di ricerche bibliografiche e archivistiche condotte di recente, arricchite dall'indispensabile apporto dei ricordi di Maddalena Del Favero Valente.

Antonio Valente nasce dalla marchesa Cecilia Franchi e dall'ingegnere Vincenzo, scomparso nel 1900, lasciandolo orfano a soli 6 anni. L'interesse paterno per le costruzioni e l'edilizia, evidentemente, non lo lascia indifferente, al punto che Antonio, tra il 1912 e il 1914, si iscrive alla Scuola Superiore di Ingegneria in Roma, poi alla Scuola Superiore di Architettura, per proseguire e concludere gli studi al Corso superiore di urbanistica dell'Università di Roma, e laurearsi a pieni voti in architettura nel febbraio del 1927, con una tesi dedicata alla progettazione di un teatro di posa da costruirsi a Roma.

La formazione di Valente – interrotta e frammentata dagli eventi bellici² – avviene da un lato, quello architettonico, nelle aule universitarie, mentre si compie, per quanto riguarda il teatro e la scenarchitettura, a stretto contatto con i protagonisti della cultura teatrale italiana e internazionale. Alla fine del 1917 Valente dimostra un interesse per la pittura e decora il nuovo studio a Villa Stroffel a Roma con riproduzioni di Klimt. Condivide quei locali con l'amico Carlo Ludovico Bragaglia e ciò lo porta ad avvicinarsi ancor di più all'avanguardia futurista e alla feconda commistione di arti e tecni-

¹ I contatti con le riviste di settore iniziarono peraltro assai presto: nel 1913 «a 19 anni collabora alla rivista “Il Teatro d'Italia” (diretta da Roberto Albino)» (ARMILLOTTA G., 1994, p. 10).

² Valente, dopo il servizio militare, partecipa alla Prima guerra mondiale col grado di tenente del 13mo reggimento artiglieria da campagna, riportando tra l'altro una grave ferita sul Col di Lana, in zona Cortina d'Ampezzo, che lo priva di un dito alla mano sinistra.

che, alla ricerca dell'opera d'arte totale inseguita nei sogni e nei progetti della nascente Casa d'arte Bragaglia. Tuttavia, tra le potenzialità dell'arte e l'obsolescenza dei mezzi teatrali di quegli anni c'era un forte scarto, che Valente tra i primi cerca di superare, mettendo a frutto le sue conoscenze architettoniche e la sua creatività in materia di luminotecnica, come dimostra la messa in scena del dramma *Per fare l'alba* di Rosso di San Secondo³. L'arredo scenico era della Casa d'arte Bragaglia e la regia di Anton Giulio. Valente è coinvolto in modo determinante, sia per le mutazioni di scena a vista, sia per l'uso delle luci e dei colori⁴.

La riflessione su luce e colore è il tratto caratterizzante di Valente, tanto nella pratica architettonica, quanto in quella teatrale. Basti pensare, ad esempio, che su luce e colore fonda l'allestimento della Sala dei Martiri nella *Mostra del decennale della rivoluzione fascista* e costruisce i Carri di Tespi⁵, autentici teatri-tenda mobili, con cupole capaci di riflettere al meglio le luci di scena; si diletta infine anche di arredamento, progettando lampade per l'illuminazione domestica.

Senza dubbio gli insegnamenti appresi sulle scene teatrali si tramutano in idee per le architetture e viceversa. Altrettanto fecondo è il rapporto tra scenografia e architettura in campo cinematografico, poiché Valente, prima di intraprendere la grande impresa della realizzazione dei teatri di posa Pisorno a Tirrenia nel 1933-1934, è già consa-

pevole di cosa significhi girare un film, avendo collaborato, secondo i ricordi della signora Maddalena Del Favero Valente, proprio col patron della Pisorno, Giovacchino Forzano, alla produzione di *Camicia nera* e *Villafranca*⁶. Negli anni successivi, l'intreccio tra il Valente scenografo e scenotecnico del cinema e il Valente architetto degli stabilimenti di posa si fa sempre più fitto: gli vengono commissionati incarichi su entrambi i fronti ed egli può così creare spazi adeguati alle nuove tecniche di ripresa e sviluppare innovative proposte per l'allestimento interno dei teatri di posa.

2. I contatti internazionali

L'architettura e la scenografia di Antonio Valente sicuramente non sarebbero state le stesse senza i numerosi viaggi e contatti internazionali della sua giovinezza. Soggiorna, negli anni tra la fine della Prima guerra mondiale e il 1923, in diverse città europee. In particolare, sono i lunghi periodi trascorsi a Parigi e Berlino ad aprirlo alle avanguardie artistiche, delle quali apprende e sviluppa le ricerche formali, traendone al ritorno in patria ben più che vaghe reminescenze. Da questa esperienza Valente è stato dunque profondamente stimolato e coinvolto, dimostrandosi incline, per natura, all'innovazione e alla originale rielaborazione di un così ricco patrimonio di idee.

³ L'opera fu messa in scena al Teatro Argentina il 12 febbraio 1919.

⁴ Cfr. ISGRÒ G., 1988, pp. 32-35.

⁵ Il primo progetto per il Carro di Tespi risale al 1928. Si tratta di un teatro mobile, comprensivo di scena illuminabile e di sala con panche per gli spettatori, «il tutto ricoperto da tela impermeabile, facilmente trasportabile per mezzo di un camion» (ISGRÒ G., 1988, p. 87). Sulla vicenda dei Carri di Tespi cfr. Appendice documentaria, documenti 1-12.

⁶ *Camicia nera* fu il vincitore del concorso bandito nel 1933 dall'Istituto Luce per la migliore sceneggiatura per un film sull'avvento del fascismo. Scrittura del soggetto e regia erano di Giovacchino Forzano, che volle rappresentare la storia di una famiglia italiana dal 1914 al 1932, intervallata da immagini di repertorio dell'Istituto Luce che documentano la storia nazionale in parallelo a quella personale, segnata dai grandi eventi della Prima guerra mondiale, l'emigrazione, la disoccupazione e infine l'approdo a una nuova serenità nelle città create dal fascismo su terreni bonificati. Il film ebbe una grande campagna promozionale e fu proiettato il 23 marzo 1933 in prima visione contemporaneamente in tutti i capoluoghi italiani e nelle capitali straniere quali Berlino, Londra, New York, Parigi. *Villafranca*, nato come opera teatrale concepita a quattro mani col duce, così come gli altri drammi storici *Giulio Cesare* e *Campo di Maggio*, narra in particolare alcuni episodi salienti della storia, ma più in generale, in tipico stile mussoliniano, affronta le problematiche del tradimento, della cortigianeria e delle avversità che i grandi personaggi, degni di "gloria futura", spesso sono costretti ad affrontare. Cfr. le schede filmografiche relative alle opere citate.

A Parigi, Antonio Valente giunge nel 1919, stabilendosi a Montparnasse in via Depui e condividendo lo studio con la signorina Susy Bruyère. Nella capitale francese si dedica al perfezionamento delle sue conoscenze di scenotecnica, avvicinando Gordon Craig, ma anche il regista di balletti russi Lev Bakst, l'attore e direttore del teatro Odeon Firmin Gémier, l'impresario del Théâtre de l'Oeuvre Lugné-Poe, il regista Raymond Bernard. Conosce infine Jacques Copeau, con il quale disegna bozzetti di sketches di avanguardia su testi del poeta siciliano Antonio Aniante, destinati al Vieux-Colombier. Numerose le amicizie con altri intellettuali italiani⁷ emigrati a Parigi, quali Corrado Alvaro, Massimo Campigli e Alberto Savinio, il fratello di Giorgio De Chirico, anch'egli presente a Parigi in quegli anni assieme ad altri esponenti della Metafisica.

L'avvicinamento al mondo della danza porta Valente a realizzare nel 1921-1922, tra Parigi e Berlino, una cospicua serie di disegni di ballerine (Tavv. 3 e 6), ispirati dalle numerose danzatrici che conobbe in quel periodo. Tuttavia, per mantenersi all'estero, Valente si dedica anche a lavori di decorazione e non casualmente, quindi, figura tra i partecipanti alla *XIII esposizione degli artistes-décorateurs* con progetti di lampade, paraventi e cuscini.

Nell'estate 1922 l'artista sorano compie ulteriori spostamenti:

Dalla corrispondenza con Susy Bruyère si ricava che Valente il 4 agosto del 1922 (probabilmente per un breve periodo) si trovava a Londra, ma il 18 agosto dello stesso anno era già alloggiato nell'Hotel Nordischer, nell'Invalidenstrasse di Berlino. Nella sua permanenza in Germania, cambiò diverse volte domicilio: il 6 novembre risulta domiciliato in Bulowstrasse 88; alla fine dello stesso mese in Freisingerstrasse e, infine, nel mese di dicembre, nello Strand Hotel-Buckow⁸.

A Berlino, capitale europea dell'arte e crogiuolo di espressionismo e correnti avanguardistiche dell'Europa orientale, Valente si inserisce nell'ambiente di *Der Sturm*, dove conosce Moholy-Nagy e partecipa ancora nel 1922 ad un'esposizione della celebre galleria. Nell'occasione, Valente presenta i già ricordati disegni di ballerine e alcuni progetti di arte applicata. Al periodo tedesco risalgono anche dei disegni di fauni, datati «Berlin 1923»⁹. L'esperienza berlinese deve essere stata dunque molto formativa per l'architetto e scenografo italiano. Berlino era in quel periodo un importante centro dell'industria cinematografica, con l'intero quartiere di Nollendorfplatz dedicato ai cinema, offriva caffè letterari, gallerie e riviste quali sedi del dibattito culturale e luoghi dove esporre la creatività e l'innovazione estetica: rappresentava insomma l'ambiente ideale per un giovane artista. Il gruppo *Der Sturm* (rivista, galleria, casa editrice e gruppo teatrale) in particolare poteva offrire a Valente il meglio dell'elaborazione espressionista e una occasione di contatto con artisti di tutta Europa. Non sarà inutile ricordare che proprio in quegli anni, frattanto, in Germania si sviluppano l'avventura interdisciplinare del *Bauhaus* e la concezione della scenografia costruita e non solo dipinta, e si raccolgono le esperienze costruttiviste dell'Europa dell'Est, tutte suggestioni destinate a confluire nell'opera di Valente¹⁰ al rientro in Italia nel 1923.

3. Il contesto nazionale:

Valente tra futurismo e razionalismo

L'attività teatrale e la consonanza delle scenografie e della scenotecnica di Valente con l'avanguardia italiana e internazionale sono affrontate

⁷ Sull'ambiente parigino conosciuto da Valente e sugli artisti italiani ivi presenti cfr. RIZZELLO M., 1992, pp. 59-60.

⁸ RIZZELLO M., 1992, pp. 65-66.

⁹ RIZZELLO M., 1992, p. 66.

¹⁰ Mario Verdane a questo proposito sottolinea che Valente «nel palcoscenico fu “architetto scenico” più che “scenografo” – secondo la concezione che fu propria anche di Enrico Prampolini e di Virgilio Marchi – e contrappose alle scene dipinte quelle costruite, trovando spesso soluzioni ardite» (VERDONE M., 1978, p. 469).

altrove¹¹, perciò ci si limiterà in questa sede a ricordare da un lato la partecipazione di Valente tra 1924 e 1926 ad alcune importantissime esposizioni, dall'altro ad evidenziare come l'architettura, la luminotecnica e il plasticismo scenico entrino prepotentemente nell'attività di Valente a teatro, così come esigeva lo spirito dell'avanguardia europea.

Per quanto riguarda l'attività espositiva, si dovrà innanzitutto sottolineare che il trentenne Valente è considerato artista degno di essere presente ad eventi di portata mondiale. Nel 1924 partecipa, presso la Konzerthaus di Vienna, all'*Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik*, su invito dell'organizzatore della sezione italiana, Enrico Prampolini, che il 22 luglio 1924 gli aveva scritto:

Caro collega. Ho il piacere di invitarLa, a nome del Municipio della città di Vienna, a partecipare alla *Ia Mostra internazionale d'arte teatrale* promossa dalla Municipalità di Vienna per il 1 settembre prossimo. Lo scopo di questa importantissima mostra è di far conoscere e contribuire ad un reciproco scambio delle ultime e più audaci esperienze dell'arte scenica contemporanea europea [...] Questa esposizione riveste un carattere speciale, poiché saranno ammesse soltanto le opere degli artisti *invitati*; pertanto mi pregio di rivolgermi a Lei personalmente come ad uno degli artisti più significativi della nuova arte teatrale italiana¹².

Un altro importante evento al quale Valente partecipa, asserendo di fatto una sua vicinanza-adesione al futurismo, fu l'*Esposizione d'arte futurista* a Palazzo Madama in Torino nel 1925. Il solito Prampolini, dalle colonne del quotidiano "L'impero", ci porta a conoscenza sia delle idee dell'avanguardia in fatto di teatro, sia della loro condivisione da parte di Valente:

Nell'"arte scenica" gli artisti futuristi e gli ulteriori orientamenti della tecnica futurista hanno trovato il campo più fertile di sviluppo. La "teoria" si è trovata di fronte alla ne-

cessità della realizzazione pratica. La contingenza della realtà ha dovuto abbandonare gli elementi arbitrari che ingombrano sul nascere ogni espressione teorica. La "superficie" piana del quadro si è animata nello spazio. La simultaneità prospettica, la compenetrazione dei piani, la costruzione plastica tridimensionale, l'atmosfera dinamica quadridimensionale, come l'"architettura spaziale cromatica" da me definita "base stilistica della plastica futurista", si è materializzata nello spazio scenico, trovando in questo il proprio mondo d'azione. Questo nuovo orientamento stilistico, "architettotico spaziale", che io ho iniziato e che perseguo da tempo, ha influenzato enormemente l'"arte" degli scenografi futuristi stranieri, ed oggi predomina, in questa Mostra, nelle opere degli scenografi futuristi italiani. Ago, Carmelich, De Pistoris, Dottori, Bracci, Fillia, Fornari, Maino, Marchi, Paladini, Pannaggi, Prampolini, Tato, Valente. Dalle forme mistiche-ascensionali di Dottori alle scenografie "spaziali-interpretative" di Fillia, Bracci, Maino; da gli spazi cromatici accesi di Carmelich, al monocromismo jeratico indeterminato di Paladini; dalle architetture spaziali cromatiche di De Pistoris e Pannazzi¹³, alle semplici architetture di Marchi, Tato e oltre, verso le fantasie sceniche del Valente¹⁴.

È evidente il pieno inserimento dell'attività scenarchitettonica di Valente nel movimento futurista, la sua appartenenza a quel gruppo di artisti d'avanguardia che ha rinnovato il teatro italiano. La grande importanza dell'opera di Valente per il teatro contemporaneo è sancita infine dalla partecipazione nel 1926 all'*International theatre exposition* tenutasi allo Steinway Building di New York. Il catalogo della mostra, con la prefazione di Friederich Kiesler, reca una serie di nomi eccellenti, sia per quanto riguarda il comitato organizzatore, sia per i partecipanti, suddivisi secondo la nazionalità. A rappresentare l'Italia troviamo Ago, Ludovico Braggaglia, Depero, Dottori, Marchi, De Pistoris, Prampolini, Russolo, Tato e Valente, quest'ultimo con 3 disegni colorati e 5 fotografie, censiti in catalogo coi numeri 769-776. La lista degli altri partecipanti sarebbe lunghissima¹⁵, ma la presenza dei maggiori esponenti in campo teatrale di tutte le avan-

¹¹ Si veda in questo stesso volume il saggio di Bruna Niccoli.

¹² Citato in RIZZELLO M., 1992, p. 67.

¹³ Si tratta in realtà di Pannaggi.

¹⁴ PRAMPOLINI E., 1925, s.p.

¹⁵ Cfr. *International Theatre Exposition*, 1926, pp. 4-36.

guardie storiche è sufficiente a dimostrare l'elevato livello di questa esposizione, e la prestigiosa posizione occupata da Valente.

Concluderemo questo *excursus* sul rapporto con il teatro d'avanguardia ricordando, infine, come nel 1923, al rientro a Roma, l'architetto si sia senza indugio inserito nelle attività dei Bragaglia, non limitandosi a partecipare con degli acquerelli alla *XCVI Esposizione della Galleria d'arte Bragaglia*, ma dedicandosi all'attività scenografica presso il Teatro degli Indipendenti. Valente inoltre lavora in quel periodo con il Teatro La Fenice di Venezia, curando l'allestimento di spettacoli di danza di una compagnia russa.

A Roma, frattanto, muoveva i suoi passi come architetto di teatri e scenarchitetto il livornese Virgilio Marchi, inserito nell'ambiente della Casa d'arte Bragaglia, di cui ristrutturava la sede all'interno delle terme romane scoperte in via degli Avignonesi, e in quelli del Teatro degli Indipendenti e del Teatro Odescalchi (Tavola 1), da lui progettato nel 1924 per Pirandello. Il confronto tra le carriere e le esperienze di Valente e Marchi – che costituisce una delle personalità più interessanti nell'ambito dell'architettura futurista – porta a evidenziarne momenti di fortissima vicinanza culturale, quali l'essere entrambi, secondo le parole dello stesso Valente «architetti di scuola»¹⁶, impegnati anche nella scenografia, e l'aver aderito all'avanguardia futurista. Tuttavia, mentre Marchi rimane un attento osservatore della realtà urbana e progetta, seppur fantasticando, spazi cittadini¹⁷ a misura dei nuovi mezzi di trasporto, Valente si dimostra interessato all'urbanistica con maggior pragmatismo, limitandosi alla progettazione di piani regolatori della zona cinematografica industriale romana. Entrambi, comunque, si distinguono per la progettazione di teatri, come mostrano, a titolo di esempio, le immagini di due loro creazioni, due interni di teatro assai simili nel linguaggio (Tavola 1 e Fig. 2), così come si notano, in questo gioco di paralleli, notevoli simili-

tudini tra le villette di Valente e De Giorgio (Tavola 2 e Fig. 3), o le colonie di Valente e Mazzoni (Figg. 4 e 5). Da questa ardita storia dell'architettura contemporanea italiana, emerge la figura di un Valente pienamente inserito nel suo tempo, autore di progetti per tipologie architettoniche classiche, quali il teatro, o moderne, come la residenza estiva di un danaroso borghese o l'edificio pubblico per le vacanze dei “giovani italiani”, secondo il programma pedagogico fascista. Tra elementi futuristi, classici e razionalisti, si svolge tra gli anni Venti e Quaranta la vicenda dell'architettura italiana, nella quale Antonio Valente occupa un ruolo di primo piano, poiché sa rispondere ad esigenze concrete, creando edifici funzionali, e al tempo stesso sa sfruttare a pieno il potere di comunicazione dell'architettura, sia nelle strutture, sia nell'allestimento degli interni. I padiglioni o le “messe in scena” per le mostre degli anni Trenta dimostreranno meglio di ogni altro esempio questa sensibilità e abilità di Valente, coniugando linguaggio e struttura, estetica e funzione, e, in estrema sintesi, futurismo e razionalismo.

4. Le opere per grandi esposizioni

Nel luglio 1931 Mussolini e il Partito Nazionale Fascista promuovono, affidandone la direzione a Dino Alfieri, l'organizzazione di una grande *Mostra del decennale della rivoluzione fascista*, da tenersi l'anno seguente a Roma. Alfieri viene affiancato poi concretamente da numerosi collaboratori e architetti, tra i quali ha un ruolo fondamentale, se pure ufficialmente non appariscente, proprio Antonio Valente. Egli infatti è contattato per telegramma dall'Alfieri più volte all'inizio del 1932 per incontrarsi a Roma e discutere assieme della mostra, per la quale l'architetto viene probabilmente interpellato non solo nel ruolo di esecutore della Sala dei Martiri, una delle più prestigiose e importanti tematicamente, ma anche come ispiratore della

¹⁶ SAVIO F., 1979, p. 1107.

¹⁷ Cfr. LAMBERTI C., 2002.

concezione generale. Valente stende una lunga relazione dattiloscritta reperibile nel suo archivio, mutila della fine e senza data, che sembra dettare l'organizzazione delle sale e suggerire ai vari artefici la corretta interpretazione artistica, salvaguardando l'esigenza pratica della circolazione del pubblico e approfondendo l'ambientazione scenografico-simbolica dei vari episodi storici tramite tecniche teatrali e cinematografiche. Il lessico con cui Valente descrive le varie sale, di fatti, appartiene a questo campo, tanto che si parla di "quadri", di "messa in scena", di "montaggio" e così via. Il compito degli architetti, chiamati a partecipare al buon esito della *Mostra del decennale della rivoluzione fascista*, doveva essere quello di evocare atmosfere e realizzare immagini ora statiche e ieratiche, ora dinamiche e quasi "filmiche", a seconda dell'evento storico o del tema da descrivere. Valente si cimenta, come si è detto poco sopra, nella progettazione di una delle sale più impegnative, quella dei martiri fascisti, il luogo della memoria e dell'omaggio ai caduti per la causa rivoluzionaria, il momento culminante della grande mostra-cattedrale della fede fascista. Nella *Relazione artistica del "Sagrario dei Martiri"*, da lui compilata nel 1932, è possibile scorgere un accento liturgico:

Il Rito Fascista a ricordanza dei Martiri è svolto in questa Sala, in modo architettonico-luminoso-sonoro. Nel centro della sala cilindrica sorge da un disco rosso-sangue una Croce metallicamente guerresca che porta scritto il richiamo: "Per la patria immortale!" a cui rispondono in giro le mille e mille voci dei Martiri Fascisti "Presente!" Tutte queste voci sono scritte in diciotto anelli circolari di 43 metri di sviluppo ognuno, costituite in metallo traforato che fanno trasparire in un'atmosfera azzurra, quasi surreale, la parola luminosa del Rito Fascista. In basso una selva di gagliardetti è disposta lungo le pareti di fondo come serrate Legioni in marcia. Lontani canti dello Squadrismo s'odono in quest'atmosfera a ricordare i giorni dell'Azione e del Sacrificio¹⁸.

In concreto, quindi, la sala doveva strutturarsi in modo da rappresentare un senso di continuità tra vecchi e nuovi esponenti del fascismo, collegare il passato "eroico" dei martiri all'opportunità presente di ripetere tali gesta, far intuire la loro "patriottica" presenza nella storia del regime ed esaltarne i valori fondanti. Valente, con Adalberto Libera¹⁹, realizza un allestimento solenne e dinamico al tempo stesso, incentrato sulla grande croce verso la quale si elevano e convergono i gagliardetti, simbolo dei caduti. La posizione dei gagliardetti, gli effetti sonori e luminosi contribuiscono a creare quel senso di protensione ideale verso le vette del sacrificio così caro alla retorica fascista. È illuminante leggere un passo della *Relazione sui concetti estetici e costruttivi per la «Sala dei Martiri fascisti»*, anch'essa scritta da Valente nel 1932:

Nella visione plastica i 3.000 gagliardetti, portanti scritto a lettere d'oro i nomi dei Martiri, avanzano, in una densa ondata, le punte abbassate come a gettarsi nella mischia, da sinistra al di fuori del fornice prima, passando poi sotto di esso e prospettivamente rimpicciolendosi per allontanarsi maggiormente, mano mano si levano e si riuniscono, su nella luce che abbraccia, in una suprema difesa, e fascio e gagliardetti insieme. La linea di composizione di questi, cosa supremamente importante dev'essere una linea ardita, trionfante. La selva dei gagliardetti dapprima molto bassi nascenti dietro la linea dell'apposito sbarramento (il quale serve tra l'altro a nascondere gli apparecchi per le luci di primo piano) si levano man mano di tra bassi, scomposti, profili di barricate sino a ritagliarsi lunghi sulle loro aste arditamente nel cielo. A questo proposito, mio intendimento era di rendere, dapprima, dinamica questa visione luminosa con interventi di effetti scenotecnici i quali insieme al respiro dei gloriosi gagliardetti ed all'animazione di un cielo fosco, rivoluzionario (praticamente ottenuto con apparecchi speciali) si contribuisse ad ambientare la significazione e la vitalità del quadro. Ma [...] si è preferito dare a tutta la visione una completa staticità dei gagliardetti immobili ognuno nel proprio atteggiamento, al cielo luminoso di una colorazione fredda, surreale. Ciò darà al pubblico una mag-

¹⁸ Citato in ISGRÒ G., 1988, p. 149.

¹⁹ La paternità della Sala dei martiri è stata oggetto di numerose controversie storico-critiche, tuttavia si dovrà ormai optare per un concorso di contributi, di cui il principale fu senz'altro quello di Valente, forse ideatore di tutta la linea programmatica della mostra. Ad Adalberto Libera Valente versò circa un terzo dei proventi ricevuti per i lavori alla mostra, come segnato nel personale taccuino della contabilità dell'architetto, conservato dalla signora Valente. Cfr. FIORAVANTI G. 1990, pp. 27-28.

giore sensazione di emotività tragica. In verità il piazzamento delle luci che illumineranno il quadro sia all'interno che all'esterno, sarà la cosa più delicata che dovrà essere effettuata con molta sobrietà e con accorto senso artistico. [...] Nella parte posteriore al fornice, ad una distanza di circa m. 6 si costruirà in stucco, incassandola tra i due grandi pilastri di fondo già esistenti, una leggera calotta ellittica la quale servirà da fondo-ciolo al quadro plastico. In questa superficie di fondo ben levigata e dipinta con una miscela di colore chiarissimo ed assorbente, si può giuocare con le luci riflesse inviate da appositi "padellotti" a luce filtrata da gelatine bleu-verdi e ottenere così, ad una intensità voluta, un cielo dalla luce diffusa, aerea di bellissimo effetto che contribuirà a dare un risalto veramente plastico a tutta la massa dei gagliardetti. Altri riflettori convenientemente posti nella parte interna dello sbarramento illumineranno i gagliardetti dal basso in alto, specie per quelli di punta che risalteranno maggiormente, portando essi i nomi dei martiri a noi più cari. La sala dei martiri non deve subire mai variazioni di luce; una volta essa fissata, in tutti i suoi punti, con tutte le sue intensità, rimarrà stabile per tutta la durata della Mostra²⁰.

Il ruolo delle conoscenze di scenografia e scenotecnica di Valente è stato indubbiamente fondamentale, così come, per la concezione estetica di tutta mostra, le influenze delle avanguardie europee. I collages, le installazioni polimateriche, gli assemblaggi asimmetrici, i fotomontaggi presenti nelle varie sale rispecchiano le idee futuriste, costruttiviste e *Bauhaus* che Valente e gli altri artefici avevano respirato nella loro formazione. L'entrata del Palazzo delle Esposizioni da via Nazionale viene rivestita per l'occasione con una facciata piana di colore rosso pompeiano e una lunga pensilina di ingresso, sulle quali svettano quattro fasci in rame brunito, delle grandi X e gli archi d'ingresso. Tale creazione, attribuibile ad Adalberto Libera e Mario De Renzi, sarà sfruttata in seguito per alcuni elementi del padiglione italiano a Chicago, sul quale ci soffermeremo tra poco. Si dovrà infine ricordare che assieme architettura e cinema concorrono alla celebrazione del decennale fascista e che Valente dà il suo contributo in entrambi i cam-

pi, come progettista della *Mostra del decennale* e come collaboratore del film *Camicia nera*.

Nel 1933 l'Italia fascista si mette nuovamente in mostra, partecipando all'esposizione internazionale *A century of progress*, tenutasi a Chicago sulle rive del lago Michigan. In occasione dell'evento internazionale, Italo Balbo e i suoi avieri compiono nel luglio 1933 la celebre trasvolata atlantica Roma-Chicago, e ritorno New York-Roma. La presenza italiana – ispirata sia alle conquiste e alle glorie nazionali in campo scientifico, economico e artistico, sia alle imprese dell'aviazione – doveva essere ospitata, oltre che in spazi comuni dedicati alla scienza, in un apposito villaggio e padiglione. Viene perciò indetto un concorso architettonico per la realizzazione di quest'ultimo. Alla competizione partecipano numerosissimi artisti, tra i quali vanno ricordati soprattutto Enrico Prampolini, Bruno Ernesto La Padula, Mario De Renzi, Adalberto Libera (Figg. 9, 11 e 12) e lo stesso Antonio Valente. La vicenda concorsuale e i meriti della realizzazione effettiva del padiglione sono al centro di una annosa questione di rivendicazioni e attribuzioni. Sulle colonne di "Futurismo" nel febbraio 1933²¹ vengono dapprima presentati i progetti di Prampolini e La Padula come «padiglioni futuristi per Chicago», ma Antonio Valente in persona, il 19 febbraio, lamenta che il La Padula, mero esecutore, abbia pubblicato il progetto come proprio. L'archivio Valente in effetti conserva ancora due bozzetti e un disegno di grandi dimensioni del Padiglione italiano per Chicago, nonché uno schizzo a carboncino dell'interno del relativo salone delle feste (Figg. 6, 7, 8, e 10). Il taccuino della contabilità, o "mastri- no" come lo chiamava Valente, riporta tra le entrate, in data 28 gennaio 1933, 2650 lire del premio del concorso per il Padiglione italiano; a questo si aggiunsero, per lo stesso progetto, 2160 lire (17 febbraio) e, per gli interni, 2300 lire (7 marzo) e 2000 lire (28 marzo). Di tale somma solo 1000 lire

²⁰ Citato in ISGRÒ G., 1988, pp. 147-148.

²¹ Cfr. PATETTA L. e VERCELLONI V., 1971, p. 101.

vengono passate da Valente a La Padula, a testimonianza di un ruolo secondario di partecipazione alla stesura del progetto²².

Valente, inoltre, ha conservato tra le sue carte la *Relazione del progetto per il padiglione dell'esposizione italiana a Chicago*, uno scritto per noi interessante perché dimostra come gli elementi base del padiglione effettivamente costruito derivino da una sua idea. È perciò importante soffermarsi a leggerla per intero:

Relazione del progetto per il padiglione dell'esposizione italiana a Chicago

Progettare il Padiglione dell'Italia all'Esposizione Internazionale di Chicago ha significato per me rappresentare con una sintesi di volumi la Forza dell'Ardimento dell'Italia Fascista. Il progetto da me collaborato, nei limiti di spazio, di spesa prescritti e da realizzarsi con materiali di circostanza, è studiato in modo da rispondere alle necessità previste dalle norme del concorso. Il Padiglione si compone:

1. *Ingresso d'onore* centrale ricavato nella grande Torre dei Fasci alta 35 metri che è l'elemento monumentale più significativo di tutto il Padiglione. Questo ingresso sopraelevato di m. 3, permette, volendo, l'accesso al grande salone delle Feste direttamente senza disturbare la circolazione dei visitatori della Mostra. Requisito questo importantissimo per una più razionale utilizzazione dell'edificio.
2. *Salone delle feste*. Mq. 800. Si accede ad esso attraverso un atrio ricavato alla base della Torre di Fasci. In questo atrio è impostato il grande arco a scanalature luminose visibile dal basso in alto in tutta la sua monumentalità e suggestione.
3. *Locali per la Direzione ed Uffici della Mostra*. Sono ricavati pure in questo grande atrio a destra e a sinistra entrando.
4. *I Padiglioni per il Turismo e per la Bonifica* occupano un'area di mq. 350 ciascuno e sono situati sul fronte del Padiglione lungo la strada principale a destra ed a sinistra dell'ingresso d'onore. È particolarmente studiata la circolazione dei visitatori nell'interno del Padiglione tenendo nettamente separate l'entrata e l'uscita. Esse sono indipendenti anche dall'ingresso d'onore ed ai lati di esso.

5. Sul fronte dell'Edificio racchiuse da una pensilina metallica a soffitto luminoso, ho creato un certo numero di botteghe per la Mostra e Vendita di speciali prodotti italiani. Costituite esse tutte da lastre di vetro hanno la proprietà di poter mostrare completamente i prodotti in esse esposti, e formare nel medesimo tempo sul fronte dell'edificio una nota simpatica di vivacità e di ricchezza.

Il Salone delle Feste è stato concepito come un Salone che accoglierà un giorno gli Eroi della trasvolata Atlantica e per tale ragione vi è l'ingresso d'onore l'Arco che dà sul Salone, la pedana d'onore e le antenne per le bandiere lungo le due pareti laterali, di esso Salone. Essendo l'Edificio costituito da metallo, vetro e materiali vari di rivestimento, l'illuminazione di esso avviene di conseguenza lungo tutta la zona sfinestrata che circonda in alto come un fregio le pareti di tutti gli ambienti. Ho dedicato una particolare attenzione agli impianti di illuminazione degli ambienti interni e in ispecial modo l'illuminazione esterna del Padiglione, allo scopo di ottenere una suggestiva visione notturna di tutto il complesso. Infatti l'interno dell'Arco è completamente attraversato in tutto il suo sviluppo da strisce di luce riflessa, mentre la Torre nelle zone verticali degli interfasci e le altre pareti dell'edificio con zone orizzontali contribuiscono ad ottenere con semplici mezzi gli effetti più suggestivi²³.

Nel maggio 1933, la rivista "Architettura"²⁴ pubblica numerose immagini del progetto di Libera e De Renzi per l'esposizione di Chicago e in particolare del modellino, immagini presenti anche nell'archivio Valente. Questo progetto è il più vicino al padiglione effettivamente realizzato, al punto che oggi si ipotizza una "paternità multipla" dell'edificio, ideato da Valente, col concorso di La Padula, Libera, De Renzi e la collaborazione, in loco, di un ingegnere italo-americano, Alexander V. Capraro, di cui la Chicago Historical Society conserva sei disegni esecutivi²⁵.

Dalle foto qui pubblicate si rileva la sensibile trasmutazione del padiglione dall'idea originaria di Valente, attraverso il filtro del progetto Libera-De Renzi, fino all'architettura costruita, di cui fortunatamente sopravvivono alcune immagini (Fig.

²² Tra l'altro, secondo l'inventario compilato dalla Soprintendenza archivistica del Lazio, l'archivio La Padula non conserva alcuna documentazione grafica del progetto, ma solo una parziale documentazione fotografica.

²³ Citato in ISGRÒ G., 1988, pp. 149-150.

²⁴ Cfr. LIBERA A. e DE RENZI M., 1933, pp. 316-318.

²⁵ Cfr. DOORDAN D.P., 1993, pp. 219, 224, 231.

13). Tuttavia alcuni degli elementi fondamentali, come la struttura con un corpo di base basso ed esteso e un'alta emergenza di fasci (sotto forma di archi, nel progetto di Valente, ma poi realizzati come torre littoria), risalgono all'idea primigenia dell'architetto sorano. Il rinvenimento, durante il presente lavoro di ricerca, di un album fotografico realizzato per la documentazione ufficiale del padiglione italiano suffraga compiutamente le nostre ipotesi, poiché le didascalie delle immagini riportano la dicitura «Derenzi [sic], Libera e Valente, architects, Rome, Italy»²⁶. Si conferma inoltre indirettamente il ruolo secondario di La Padula, che nell'album non viene citato.

Nella pubblicazione ufficiale a ricordo della travolta atlantica di Balbo appare anche una foto del padiglione ed una sua breve descrizione in inglese, che qui traduciamo:

Il padiglione italiano all'esposizione *A Century of progress*, orgogliosamente simboleggiante un paese che ha contribuito così tanto al progresso dell'aviazione: simbolicamente rappresentante il volo di 24 aeroplani italiani al comando del Generale Balbo, l'edificio dell'Italia si erge nella estrema parte sud della strada delle bandiere, in forma di un gigantesco aeroplano. Mostra disegni attraenti e vedute²⁷ che illustrano le bellezze dell'Italia. Nell'ala nord del Padiglione della scienza, l'Italia ha presentato 450 oggetti che illustrano la storia delle sue significative conquiste nel campo dell'ingegneria, fisica, medicina, geografia, astronomia, agricoltura, navigazione e aviazione dai tempi di Cesare ad oggi. Sono messi in mostra anche il grande sforzo per la bonifica delle paludi Pontine e il riscatto di preziosi terreni per gli agricoltori e lo sviluppo dei porti. La mostra italiana ha luogo non solo nel padiglione nazionale, ma è distribuita anche nell'ala nord superiore e inferiore del Padiglione delle scienze, del planetario Adler e si estende anche nel museo delle scienze e dell'industria del Parco Jackson. Dopo la conclusione della mostra, il governo italiano affida generosamente l'intera collezione scientifica al Museo Rosenwald delle scienze e dell'industria²⁸.

5. La prima città del cinema italiana: Tirrenia

La nascita e lo sviluppo della cittadina di Tirrenia coincidono con la nascita degli stabilimenti Piorno, creati da Giovacchino Forzano con il consiglio e l'appoggio della famiglia Agnelli. Forzano²⁹ – drammaturgo, librettista lirico e giornalista – vantava collaborazione e familiarità con i maggiori esponenti della cultura italiana, da Puccini a D'Annunzio, da Toscanini a Leoncavallo, nonché un sodalizio artistico con Mussolini, che si dice abbia collaborato ad alcune opere teatrali. Nei primi anni Trenta Forzano comincia ad interessarsi al cinema e, riscontrando in Italia una mancanza di strutture adeguate, decide di fondare il primo stabilimento cinematografico italiano. È particolarmente significativo riportare qui le parole con le quali Forzano narra la scelta di fare dei nuovi teatri di posa e di insediarli proprio a Tirrenia:

Ed ecco come nacque Tirrenia: un giorno Giovanni Agnelli, il padre di Edoardo, il grande industriale onore dell'Italia, volle vedere il film [*Villafranca*]. A conoscenza del reddito finanziario del film e delle difficoltà che avevo incontrato nel girarlo per mancanza di teatri adatti a girare il sonoro disse a Edoardo e a me: “Questa industria del cinematografo è destinata a un avvenire grandioso. Perché non costruite teatri adatti a girare films sonori?” Questo consiglio di Giovanni Agnelli mi elettrizzò e d'accordo con Edoardo cominciai a studiare dove costruire i nuovi teatri. Dove? Perché il girare gli esterni non dovesse costare troppo io pensavo di scegliere un posto ricco di possibilità naturali per gli esterni. Un giorno incontrai il senatore Martelli di Vinci, il paese di Leonardo, egli mi disse: “So che volete costruire teatri cinematografici, perché non vai a vedere Tirrenia?” “E dov'è Tirrenia?” “È fra Livorno e Pisa ma un giorno forse sarà tutta una città con Livorno e Marina di Pisa”. Andai a vedere Tirrenia; era tutta una palude, non c'erano che vipere e rospi, non c'era di costruzioni che l'antica torre delle Guardie di Finanza. Però pensando che se veramente il posto fosse stato bonificato, sarebbe potuto divenire un giorno bellissimo, dato che gli esterni dal mare alla montagna al fiume

²⁶ Cfr. KAUFMANN & FABRY, 1933-1934.

²⁷ Probabilmente anche questi fotomontaggi per la promozione turistica sono opera di Valente, che custodiva tra le sue carte immagini di tali vedute.

²⁸ *Official book of the Flight of Gen. Italo Balbo and his Italian Air Armada to a Century of Progress*, Chicago, 1933.

²⁹ Borgo S. Lorenzo 19 Novembre 1883 - Roma 29 Settembre 1970. Cfr. il contributo di Cardone nel presente volume.

alla foresta tutti erano lì, l'idea mi piacque; pregai il caro Edoardo di venire a vederla; da prima rimase anche lui un po' indeciso, poi si convinse e cominciammo a costruire a Tirrenia i primi teatri adatti a girare i film sonori³⁰.

Forzano acquista una predella di terreno di 100.000 metri quadrati e ne affitta un'altra della stessa estensione, scegliendo l'appezzamento situato tra il Fosso del Lamone, il Vione del Fossaccio e il Vione di San Guido, a metà strada tra Pisa e Livorno. Da questa collocazione deriva il nome "Pisorno" dato agli stabilimenti, alla società cinematografica e a quella immobiliare. Della progettazione viene incaricato Antonio Valente, che aveva già lavorato con Forzano come scenografo-scenotecnico e che ai suoi occhi appariva come l'architetto ideale al quale affidare, con la più ampia libertà, la costruzione dei nuovi teatri di posa, seguendo gli accorgimenti e le tecniche più innovative. L'impresa di Valente e Forzano permette, al costo ragguardevole di 500.000 Lire, di trasformare quell'area da terreno selvaggio in un moderno impianto, nel quale entrare con la pellicola vergine ed uscire con un film pronto per la distribuzione nelle sale cinematografiche. La Pisorno guadagnerà il soprannome di "Hollywood del Tirreno", sia perché era stata fondata in una località climaticamente e naturalmente adatta alle riprese, come Hollywood appunto, sia per le potenzialità che sembrava promettere, alimentando grandi speranze per il cinema italiano. Il sogno era che Tirrenia, al pari dei grandi teatri californiani, desse nuova linfa alla produzione autoctona, favorendo la realizzazione di film di grande successo.

Tra il 1933 e il 1934 Valente soggiorna quasi ininterrottamente in Toscana per seguire i lavori di costruzione della Pisorno e dimentica a Roma il suo inseparabile taccuino: purtroppo, quindi, non ci è dato conoscere i particolari delle spese sostenute e dei ricavi da lui ottenuti in questa grande opera, né

il nome di eventuali collaboratori significativi. Rimangono tuttavia nell'archivio Valente numerosi disegni e fotografie dell'epoca, sia per quanto riguarda le strutture principali dei teatri e i loro accessori, sia per ciò che concerne le rimesse, gli spogliatoi per le comparse, i locali per le numerose maestranze, il dopolavoro per gli operai (Figg. 14-17). Come scrive lo stesso architetto, agli stabilimenti Pisorno va il «primato di iniziativa costruttiva moderna»³¹, coi loro tre teatri (due grandi da record³² e uno piccolo), saliti nel giro di pochi anni a cinque, consentendo di passare da una produzione di circa 6 film annui a ben 15. Annessi ai teatri di posa vi erano camerini per gli attori, spogliatoi per figuranti, sartoria, deposito per 8.000 costumi, parrucchieri, truccatori, magazzini, falegnameria, sale di proiezione, sale sviluppo e stampa, reparti tecnici di fotografi, ottici e fonici, depositi per le pellicole, centrale elettrica, uffici, autorimessa, ristorante. La disposizione dei locali era funzionale alla lavorazione di più film contemporaneamente, e in ogni caso si articolava in modo che i diversi reparti tecnici non si intralciassero a vicenda nel progredire delle varie fasi della lavorazione delle pellicole.

Nei nuovi teatri Valente, esperto scenografo, realizza ponti-luci reticolari appesi alla soffittatura e capaci di assicurare un veloce scorrimento delle illuminazioni per le varie scene, come spiega egli stesso:

Nella costruzione dei teatri di posa in Tirrenia fatti nel 1933, sono stati calcolati ai nodi delle capriate un sovraccarico di mutua resistenza per circa 15 quintali, il che mi permise di ideare un sistema combinato di sei carri-ponti sotto cui scorrevano a loro volta altrettanti elementi portanti allungabili a cannochiiale, sempre di costituzione reticolare, e alle cui estremità si potevano assicurare i ponti-luci per le scene, nelle combinazioni planimetriche ed altimetriche volute e le più variate. Questi ponti-luci infine possono scorrere al disopra delle scene grazie ai carri-ponti sovrastanti e permettere di combinare le luci di piazzamento per le scene nello spazio

³⁰ Citato in DELLA CROCE S., 1995, pp. 30-31.

³¹ VALENTE A., 1943, p. 13. Cfr. *Materiali*.

³² Il primo aveva all'epoca il volume più grande d'Europa (m. 50x30x16), il secondo, semicircolare, il diametro di m. 36 e la profondità di m.40, andando a costituire la curva allora più grande d'Europa.

di quello secondo, giusto il tempo necessario per lo scorrimento traslatorio dei carri-ponti ed il simultaneo movimento elettrico di scorrimento verticale dei cannocchiali portanti sino al raggiungimento della quota-altezza scena³³.

Il sistema di illuminazione, insomma, è progettato assieme alla costruzione del teatro di posa e risponde a tutte le esigenze, è indipendente dalle scene e non richiede l'intervento continuo, sul set, degli elettricisti, col rischio di rovinare gli arredi nello spostamento delle pesanti strutture per i fari. Valente, da architetto, risolve una volta per tutte il problema dell'interazione tra diverse squadre di tecnici – legato alla precedente adozione di ponteggi fissi per le luci – problema che egli stesso lamenta da scenografo:

Sappiamo tutti che se gli elettricisti prendono possesso della scena passando in lungo e in largo con carrelli trasporto, apparecchi di illuminazione, cavi, cordami, non badando troppo se questa attrezzatura deteriora un pavimento, magari allora allora lucidato, o se tirando su da un paranco un proiettore da 70 questi urta la parete, ne asporta addirittura le decorazioni plastiche o strappa una pittura murale, questo non è colpa loro. Essi debbono eseguire un lavoro scomodo, abbastanza faticoso in un brevissimo tempo³⁴.

Sia i teatri di posa Pisorno che quelli successivi del Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma, prevedono l'adozione dei nuovi ponti-luci scorrevoli, sebbene le vicende belliche e la grande richiesta di "ferro per la Patria" dopo il 1940 abbiano impedito di fatto l'attrezzatura interna di alcuni dei teatri romani.

La Pisorno, dunque, può cominciare l'attività cinematografica presentandosi come il più moderno complesso europeo e Giovacchino Forzano in primis ne sperimenta le potenzialità. Nel 1935 si consolida il duraturo sodalizio con Antonio Valente, che porta a girare a Tirrenia numerosi film, per i quali l'architetto attende alla realizzazione dei costumi e delle scene. *Campo di Maggio*, *Maestro Landi*, *Fiordalisi d'oro*, *Sei bambine e il Perseo*,

tanto per citarne alcuni, sono il risultato più significativo dell'attività di Valente architetto e scenografo della Pisorno, alla quale rimarrà legato anche negli anni Quaranta e Cinquanta, lavorando con vari registi, fra i quali addirittura Joseph Losey³⁵.

6. Gli scritti: architettura e tecnologia per il cinema

Per meglio comprendere le caratteristiche delle scenografie e dei teatri di posa ideati da Valente, si rivela assai utile la lettura dei suoi scritti sulla scenotecnica cinematografica. Tale patrimonio di idee e riflessioni è talvolta citato nelle pubblicazioni dedicate all'architetto, ma mai per esteso e appare perciò interessante, in questo capitolo sul Valente "architetto del cinema", soffermarsi sugli scritti originali. L'attività teorica e divulgativa, infatti, accompagna per tutta la carriera il *fare* di Antonio Valente. Affronteremo quindi in questo paragrafo gli articoli *Introduzione alla cinematografia* del 1936, *I cine-teatri di posa e la scenotecnica cinematografica* del 1943, *Ridimensioniamo i teatri di posa* del 1959 e *Cine-teatri di posa e meccanismi spaziali* pubblicato nel 1964. Nel 1961, inoltre, Valente aveva dato alle stampe la voce *Scenotecnica* nell'Enciclopedia dello spettacolo.

Nel 1936 l'architetto partecipa al *I° concorso internazionale di cinematografia scientifica turistica* e alla relativa *Mostra di scenografia cinematografica*, tenute alla Villa Olmo di Como. Alla pubblicazione relativa a tale iniziativa contribuiscono grandi artisti e registi del tempo, quali Attilio Teragni e Anton Giulio Bragaglia, nonché numerosi documentaristi. Valente scrive due pagine sulla scenotecnica cinematografica, che appaiono quasi autobiografiche. Innanzitutto evidenzia come il cinema sia un'arte-industria, in cui creatività e tecnica sono affiancate:

³³ VALENTE A., 1941, p. 3. Cfr. Appendice documentaria, documento 13.

³⁴ VALENTE A., 1941, p. 1. Cfr. Appendice documentaria, documento 13.

³⁵ Sulla vicenda della Pisorno si veda il contributo di Cardone nel presente volume.

Non si può parlare oggi di scenografia cinematografica senza dover parlare di scenotecnica cinematografica. Se la prima è inventiva, fantasia, arte maturata nell'atmosfera stessa del dramma cinematografico, la seconda le sta a fianco sempre come una buona sorella ed è sempre pronta a risolverle i più ardui problemi tecnici di realizzazione, attenta a soddisfarne tutte le possibilità d'inquadrature volute ed a mettere in campo tutto il suo sapere tecnico, scientifico per una qualsiasi ripresa sia essa "fissa" che "mobile"³⁶.

La professionalità dell'architetto si inserisce proprio qui, tra la fantasia scenografica e i problemi di illuminazione, asonorità, trucchi ottenuti attraverso macchinari e installazioni particolari. Valente ripercorre brevemente la storia del cinema, dove in principio le scenografie erano prese a prestito dal teatro, si esaurivano magari in fondali dipinti, rischiarati solo dall'illuminazione naturale: «Tempi meschini quelli per la scenografia! Allora non esistevano architetti scenografi»³⁷. Con il passaggio alle riprese in interni con illuminazione artificiale, invece, «necessariamente le scene si dovettero costruire solide, più reali, con i propri praticabili per gli uomini e gli apparecchi d'illuminazione»³⁸. Valente poi riconosce l'importanza dell'espressionismo e del cubismo nel cinema tedesco d'avanguardia, a lui ben noto per i trascorsi berlinesi, per aver imposto scenografie tridimensionali e quella dei kolossal americani, per la grandiosità dell'impianto scenografico. All'architetto di scena, inoltre, non viene più richiesto solo di costruire set praticabili, ma anche insonorizzati a causa della nascita del film sonoro e Valente sottolinea come il cinema degli anni Trenta stimoli «studi accurati e meticolosi da parte degli scenotecnici per realizzare scene adatte a tali riprese»³⁹, e si dichiara pronto ad accettare questa sfida e le future che gli si porranno, da lui individuate nell'avvento del colore e del film stereoscopico.

L'articolo del 1943 su *I cine-teatri di posa e la scenotecnica cinematografica*, pubblicato nella rivista "Architettura", costituisce il più importante contributo di Valente su questi argomenti e merita perciò la massima attenzione: da qui la scelta di riprodurlo nella sezione *Materiali*.

Dopo un incipit retorico nel quale esalta le conquiste della cinematografia italiana, sovvenzionata dallo Stato per vincere la «battaglia autarchica cinematografica»⁴⁰, grazie ai teatri di posa di Tirrenia e Roma, Valente passa a descrivere i fondamenti dell'ideazione di uno stabilimento:

Per avere un criterio esatto sulla concezione distributiva dei vari reparti nei cine-stabilimenti, specie per *tipi pluricomplexi*, basta che noi li pensiamo in funzione, quale potrebbe essere qualsiasi stabilimento industriale ove il prodotto venga incanalato nei diversi susseguenti reparti, secondo le fasi di lavorazione. [...] tutto questo vario eterogeneo materiale deve affluire nel *modo più rapido ed indipendente*, acciocché la lavorazione non abbia ritardi di tempo (il tempo in produzione è cosa preziosissima) né intralci di sorta. Questo si ottiene: 1°) attraverso *canalizzazioni* o strade diritte, le più brevi possibili oltre che *capienti*; 2°) facendo sì che ogni strada di afflusso sia di massima *indipendente*, o per lo meno raggruppi reparti similari⁴¹.

Come si vede, Valente affronta la costruzione di un complesso cinematografico come quella di un complesso industriale, cogliendo in pieno le esigenze del nascente *Studio system* nostrano.

L'architetto, per poter scegliere l'ubicazione corretta delle varie sezioni degli studi cinematografici, deve essere a conoscenza del procedimento lavorativo del film e delle necessità e caratteristiche di ogni reparto. Valente si dimostra molto preparato e offre una minuziosa descrizione dei quattro tipi di locali, distinti in tecnici, della produzione, della lavorazione e ausiliari:

A) Nei *reparti tecnici* comprendiamo: 1) cine-teatri di po-

³⁶ VALENTE A., 1936, p. 26.

³⁷ VALENTE A., 1936, p. 26.

³⁸ VALENTE A., 1936, p. 26.

³⁹ VALENTE A., 1936, p. 27.

⁴⁰ VALENTE A., 1943, p. 2. Cfr. *Materiali*.

⁴¹ VALENTE A., 1943, p. 2.

sa o “unità”; 2) locali per il trucco e per il parrucchiere; 3) sartoria; 4) locali per i tecnici del suono o “fonici”, per il “truck” sonoro, per l’apparecchio fisso di registrazione sonora, cabine di caricamento; 5) locali per i tecnici della ripresa ottica o “operatori”, sala custodia e deposito macchine di ripresa, carrelli, cavalletti, nonché cabine di caricamento; 6) locali di studio e riposo per il regista, per l’aiuto regista, per il segretario, per l’architetto, per il costumista. B) Nei *reparti di produzione* comprendiamo: 1) uffici della produzione (direttore della produzione, segretario di produzione, ufficio di contabilità e cassa); 2) camerini per gli attori, per i generici e locali per le masse; 3) guardaroba; 4) sala di proiezione e cabina; 5) sala sincronizzazione e cabina di mischiatura; 6) sale di montaggio; 7) deposito pellicole. C) Nel *reparto di lavorazione* comprendiamo: 1) ufficio lavorazione; 2) attrezzeria, armeria, selleria, ecc.; 3) depositi mobili, oggetti di arredamento, ecc.; 4) falegnameria con proprio reparto macchine e “fuori opera”; 5) officina elettromeccanica adibita specialmente a riparazioni del parco lampade e macchine, ecc.; 6) locale per i decoratori di scena e deposito materiale; 7) locale per la lavorazione plastica; 8) magazzino parco lampade; 9) magazzino generale materiale vario (scorta lampade incandescenza, chiodi, vernici, colle, carte, ecc.); 10) piccolo teatro per i “trucchi” cinematografici e miniature; 11) centrale elettrica. D) Nei *reparti ausiliari* comprendiamo: 1) bar-ristorante con servizi annessi; 2) sala refettorio per masse; 3) spogliatoio-refettorio per gli operai; 4) servizi vari (vigilanza del fuoco, di ordine pubblico, se stabilimenti grandi); 5) uffici di amministrazione di stabilimento, sale di attesa, ecc.; 6) custode, controllo, deposito biciclette, autorimesse, ecc.⁴².

Grande rilievo viene dato in questo scritto alle caratteristiche del più importante dei reparti tecnici, il teatro di posa, individuate in grandezza, attrezzatura tecnica e isolamento acustico. Quanto alla prima, Valente si sofferma sui moduli dimensionali in uso nei diversi paesi per poi definire teatri piccoli, medi, grandi e supergrandi, la cui combinazione (formata da minimo due o tre unità e relativi servizi) va a costituire il complesso di produzione. Poiché una distribuzione razionale dei locali e delle attività consente anche di sostenere contemporaneamente più produzioni filmiche, cercando di organizzarle in modo che non si intralcino tra loro,

Valente si dedica ad una classificazione planimetrica dei principali complessi di teatri di posa, distinguendo una distribuzione parallela, radiale, chiusa, stellare, concentrica o longitudinale e corredando la descrizione di relativi schemi grafici:

Distribuzione parallela. – Ogni complesso deve avere i servizi propri. Sono i più semplici industrialmente parlando perché i complessi si susseguono a schiera di un qualsivoglia numero di unità, non impegnando in alcun modo, sin dall’impianto, le aree future da coprire; ma offrono l’inconveniente di non avere ad eguale distanza i servizi comuni. *Distribuzione radiale.* – Questi hanno invece il vantaggio di rispettare l’uguaglianza delle distanze per i servizi comuni, ma è necessario prevedere e disporre sino dall’impianto iniziale il massimo numero delle produzioni avvenire. *Distribuzione chiusa.* – I complessi di questo tipo sono creati fin dall’inizio con una disposizione bloccata, non suscettibile di ulteriori incrementi. In essi è dunque possibile soltanto una lavorazione contemporanea doppia o al massimo tripla. *Distribuzione stellare, concentrica, longitudinale.* – Infinite possono essere le distribuzioni planimetriche e, quindi, le denominazioni, sempreché dette distribuzioni siano accette dal punto di vista industriale e rispondano logicamente alle esigenze di ripresa e di lavorazione⁴³.

Nel seguito dello scritto, l’architetto si sofferma sull’attrezzatura tecnica dei teatri di posa, intendendo con tale definizione i pavimenti assorbenti il suono, l’erogazione dell’energia elettrica controllata da un quadro generale e cassette di distribuzione, le strutture di copertura che reggono il peso di ponti-luci e carrelli vari. Valente è particolarmente attento ai problemi della rumorosità delle sale e dei locali attigui, perché con l’avvento del sonoro era indispensabile garantire un isolamento adeguato ai set. Si sofferma inoltre sulle prescrizioni per la sicurezza antincendio e sulle caratteristiche degli spazi per le riprese d’esterni. Può quindi passare alle conclusioni e ad un elenco di suggerimenti per l’architetto dei cine-teatri:

1°) Spazio, aria, luce sono i requisiti essenziali della zona ove poter impiantare una Casa di cine-produzione. Questo

⁴² VALENTE A., 1943, p. 3-6.

⁴³ VALENTE A., 1943, p. 6.

del resto anche ai fini dei concetti morali e sociali di vita di oggi, i quali, essendo grandemente evoluti, pongono una Casa di produzione in obbligo di ospitare con cameratesco avvicinamento, in ambienti igienicamente sani, grande quantità di gente di ogni ceto e di ogni levatura: dagli scrittori agli operai, dai registi agli impiegati, alle comparse. Si rende quindi necessario che questo tipico luogo di raccolta sia il più civile, il più spazioso e, oserei dire, il più ridente possibile. 2°) I vari reparti debbono susseguirsi planimetricamente con un certo ordine lavorativo, e quelli che, per necessità di impianto o esigenze proprie, sono distanziati dai propri centri di lavorazione o di produzione, siano sempre uniti da passaggi coperti, il più che si può a vetrate, con visioni esterne di alberi e di aiuole fiorite; questo, oltre ad essere architettonicamente piacevole, può essere utilissimo a volte anche per qualche "ripresa". 3°) La capienza planimetrica deve tener conto anche di possibili ampliamenti futuri, ed è bene che ogni reparto sia concepito sin dall'impianto per una propria eventuale estensione. 4°) All'area coperta va annessa una certa quantità di area libera da usufruire per gli "esterni", ossia per quelle scene provvisoriamente costruite in esterno e che per la loro mole o per il carattere di ripresa, non possono essere girate in teatro. Non c'è limitazione di sorta per questo tipo di terreno, ma è bene non sia mai inferiore ad un terzo dell'area totale. 5°) I cine-teatri di posa debbono essere realizzati in tutte le loro parti in modo tale da consentire le produzioni previste e da poterle aumentare in avvenire⁴⁴.

A titolo di esempio, Valente termina il suo ragionamento con l'elenco dei più importanti teatri di posa italiani costruiti di recente: Pisorno di Tirrenia, Cinecittà, Scalera, Titanus, SAFA, Elica Film e Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. In tali stabilimenti egli vede una «pronta rispondenza all'appello pressante della produzione nazionale»⁴⁵ e la possibilità di un florido sviluppo della cinematografia italiana.

Nel 1959, essendo occorse nuove trasformazioni delle tecniche di ripresa, Valente sente il bisogno di ritornare sull'argomento della progettazione dei

teatri di posa con un articolo sulla rivista "Cinema e scienza", significativamente intitolato *Ridimensioniamo i teatri di posa*. In tale breve contributo Valente illustra con formule matematiche e grafici il corretto dimensionamento dei cine-teatri, anche in funzione dell'introduzione di una «fondamentale innovazione tecnica in seno alla lavorazione del film: il *cinemascope*»⁴⁶. Due anni dopo, nel 1961, si diffonderà in un'erudita trattazione della voce *Scenotecnica*, relativamente al cinema, nell'*Enciclopedia dello spettacolo*. Dopo un *excursus* storico da Méliès all'età presente, attraverso i fattori che hanno modificato la scenotecnica⁴⁷, Valente parla della realizzazione delle scene, dei telai e delle pareti, della loro pittura e rivestimento plastico, dell'illuminazione e dei colori più adatti alle riprese, del posizionamento delle cineprese e infine delle scene esterne diurne e notturne. Propone poi una brevissima bibliografia che chiama in causa il proprio articolo apparso su "Architettura" e, non a caso, riferendosi con stima ad un artista che parallelamente stava svolgendo l'attività di "scenarchitetto", Virgilio Marchi col suo scritto *Introduzione alla scenotecnica teatrale e cinematografica*.

Nel settembre 1963, Valente partecipa al XV Congresso internazionale della tecnica cinematografica tenutosi a Torino per iniziativa del Salone internazionale della tecnica e dell'Associazione tecnica italiana per la cinematografia. Tiene una relazione su *Cine-teatri di posa e meccanismi spaziali*, pubblicata l'anno successivo. In questo scritto affronta di nuovo temi a lui cari, soprattutto l'attrezzatura tecnica dei teatri di posa. Lamentando l'inadeguatezza delle dotazioni degli elettricisti e macchinisti italiani, propone l'ammodernamento delle strutture e degli accessori anche in base alle

⁴⁴ VALENTE A., 1943, p. 11.

⁴⁵ VALENTE A., 1943, p. 13.

⁴⁶ VALENTE A., 1959, p. 84. Cfr. *Materiali*.

⁴⁷ Da lui individuati in «1) introduzione del compensato prodotto dall'industria del legno; 2) applicazione della luce artificiale a mezzo degli apparecchi illuminanti; 3) realizzazione della ripresa mobile con meccanismo cinematico (carrello); 4) adozione della cellula fotolettica per il film sonoro; 5) applicazione dei sistemi additivi o sottrattivi per il film a colori; 6) applicazione della lente anamorfica per il film a formato panoramico» (VALENTE, 1961, p. 1618).

nuove tecniche di ripresa. In particolare, torna sul problema dei ponti-luce, caldeggiando fortemente l'adozione di quelli scorrevoli su passerelle fissate al soffitto del teatro, in modo che il piano sia «dominio assoluto dell'operatore unitamente al regista e agli artisti»⁴⁸. La conclusione dell'articolo assume i toni della profezia:

Non è affatto lontano il tempo in cui si avranno anche nel campo della cine-presa super-teatri a disposizione con aperture di campate da 60-80 metri, automaticamente apribili a sezioni che permettano riprese di vastissime panoramiche persino di battaglie eseguite in teatro. Il piano del teatro è tutta una scena: in fondo e sui lati di questo sono piazzati apparecchi *backprojection* con dispositivo che creano tutto intorno una scena straordinaria per grandiosità, profondità, colori e trasparenza. Tutto ciò ottenuto con pochissimi elementi di primo piano i quali servono unicamente a collegare gli elementi architettonici proiettati dalle diapositive. Sul piano della scena tuttavia nessun ingombro di lavorazione, né un proiettore, né un cavo elettrico se non gli attori. Silenzioso un meccanismo, simile ad un gigantesco braccio articolato, sospeso alle vaste orditure di soffitta, scivola sulle rotaie in alto, libra nell'aria alla sua estremità, come una mano protesa: ivi è la macchina da presa e relativi operatori; li scende dolcemente, li alza, li allontana nello spazio libero del teatro sempre in silenzio come scendesse dal cielo. Vedo ancora oltre con la mente e vedo al di là della scena, un uomo solo, in una piccola cabina, dinanzi ad un piccolo schermo illuminato intento alla manovra presso una tastiera di pulsanti elettronici⁴⁹.

La lungimiranza dell'architetto è impressionante ed è l'indice di una profonda conoscenza delle esigenze del mondo cinematografico e delle possibilità di sviluppo della disciplina scenotecnica.

7. Gli stabilimenti cinematografici progettati da Valente

Oltre ai già menzionati stabilimenti Pisorno, Valente si impegna nell'ideazione e realizzazione di numerosi teatri di posa, noti e meno noti, di cui

l'archivio conserva i disegni (Figg. 18-19).

Nel giugno 1934⁵⁰ viene incaricato dal commissario della Scuola di recitazione presso l'Accademia di Santa Cecilia, Luigi Chiarini, di progettare la sede della nuova scuola nazionale di cinema a Roma, un'istituzione che doveva formare tutte le principali figure tecnico-artistiche in ambito cinematografico, attraverso un insegnamento moderno e organico. Nasce così il Centro Sperimentale di Cinematografia sulla Tuscolana, il cui primo progetto viene presentato da Valente nel 1936. Il complesso si estendeva per circa 5.000 metri quadrati in un terreno di complessivi 48.000, articolandosi in un edificio scolastico centrale e nei teatri di posa, la cui quantità e grandezza sono il risultato di alcune varianti all'idea iniziale e successivi ampliamenti (Figg. 20-23). Il progetto preliminare di Valente infatti prevedeva due piccoli teatri di posa, ma seguendo le indicazioni di Alessandro Blasetti, li sostituisce con un unico grande teatro adatto alla produzione cinematografica a livello industriale, in modo che, presentandosi l'opportunità di accordi con case di produzione e famosi registi, gli allievi del Centro avessero la possibilità lavorare a film destinati al grande pubblico. Valente descrive in prima persona questa importante variazione al progetto:

Accettando questo nuovo indirizzo i progetti per i "reparti di lavorazione" furono evidentemente variati ed un bel teatro di posa di prima grandezza fu costruito con tutti i crismi ed i canoni ad esso inerenti: dimensioni metri 50x25x15, soffittatura in capriate di ferro a sistema reticolare resistente a sollecitazioni supplementari oltre ai pesi propri e accidentali di ordine superiore ai ql. 2,5 per mq. con 3 strade di scorrimento per le apparecchiature luministiche e di ripresa, 2 anelli di passerelle addossati alle pareti, passerelle di soffitta, 2 porte efficientemente sonorifiche appositamente studiate dall'Ing. Innamorati, docente di ripresa sonora, apribili a sezioni per eventuali riprese con l'esterno, una "buca" profonda 4 metri e di 100 metri quadrati di area, per ripresa sotterranea o subacquea, moderni quadri di distribuzione elettrica, dotati di ogni apparecchio di misurazione, riscal-

⁴⁸ VALENTE A., 1964, p. 165.

⁴⁹ VALENTE A., 1964, p. 165.

⁵⁰ Questa è la data ricordata da Valente (cfr. VALENTE A. [1960] 1995), ma si tratta probabilmente dell'anno successivo, poiché nel giugno del 1934 Chiarini non ricopriva ancora l'incarico.

damento e condizionamento ad aria, isolamento acustico a mezzo pannelli sonorifughi alle pareti e al soffitto: quest'ultimo per l'appunto costruito con doppio Perret e doppio isolamento, necessari a neutralizzare i rombi frequenti che scaturivano dai motori degli aerei nei vicini campi di aviazione militare allora esistenti nella zona⁵¹.

Il resto del complesso scolastico è all'altezza del grande teatro di posa, con una razionale dotazione di spazi didattici e tecnici all'avanguardia. Tra l'altro vi si annoverano una grande aula per conferenze, la sala recitazione, laboratori fotografici, un gabinetto di scenografia, il magazzino per mobili e attrezzi, locali per decoratori, depositi per il parco fotoelettrico, spogliatoi, camerini, sala trucco, tintoria, bar, biblioteca, archivio, segreterie e direzione con sala d'aspetto. Nella seconda metà degli anni Quaranta verranno poi aggiunte le celle per la raccolta delle pellicole e altre strutture per la casa di produzione Universalia, che lavorava nel Centro Sperimentale di Cinematografia. La collezione Valente comprende infatti anche i progetti per altri due teatri di posa presso il Centro Sperimentale di Cinematografia commissionati dall'Universalia dopo la guerra, datati dagli archivisti, nell'inventario dei disegni, tra 1947 e 1949.

L'apertura del Centro sarà un evento riportato da tutti i principali giornali italiani, anche per la presenza del duce all'inaugurazione del 16 gennaio 1940. "Il Giornale", "La Stampa", "La Tribuna", "Il Messaggero", "Il Resto del Carlino", "Il corriere della sera" parlano sulla prima pagina del 17 gennaio 1940 di «vittoriosi sviluppi della nostra produzione», della cinematografia italiana come «vasta e crescente realtà» che qui potrà raggiungere «il primato cinematografico» dietro l'incitamento di Mussolini e del Ministro della cultura popolare. La costruzione del Centro, insomma, è il fiore all'occhiello sia del regime fascista sia dello stesso Valente che ricorda:

Ebbe infatti subito grande risonanza anche all'estero: immediatamente altre nazioni ci copiarono l'iniziativa e molte

furono le visite meravigliate degli stranieri interessati. Volarono a visitarlo, vederlo in funzione, e debbo confessare che anche personalmente mi pervennero spesso richieste di foto, grafici del progetto, dall'Egitto, dalla Francia, dalla Rumenia, dalla Polonia. Questo fu, al suo nascere, il battesimo più ambito del Centro Sperimentale di Cinematografia⁵².

Se durante la costruzione del grande complesso romano Valente lavorava contemporaneamente ad altri progetti edilizi legati al mondo del cinema – al 1938 risale una veduta d'insieme di una casa di produzione cinematografica a Venezia e, nei primi anni Quaranta (nel 1939 secondo la testimonianza della signora Valente) progetta al Tiburtino i teatri di posa della Elica Film (Fig. 24), poi divenuta De Paolis – dopo l'inaugurazione del Centro Sperimentale di Cinematografia egli ottiene la consacrazione come architetto del cinema, ossia dei cineteatri di posa e, vedremo, anche delle sale di proiezione.

Nel 1941 progetta gli stabilimenti Rancati (Figg. 25 e 26), che avrebbero dovuto essere costruiti nella zona industriale cinematografica progettata da Valente nel 1940-41; nel 1942 è chiamato in Romania a visionare direttamente i luoghi dove erigere un complesso di teatri di posa di Stato che gli era stato commissionato (Fig. 27), ma che non realizzerà sia perché sostituito nella progettazione dall'architetto locale Doicescu (che comunque si ispirerà agli impianti romani), sia per le vicende belliche.

Nel 1945 restaura e progetta lo stabilimento SAFA al Palatino. Nel 1948 è attivo nel disegnare dei cineteatri di posa in San Remo, una casa di produzione cinematografica a Napoli, e cura altri interventi per la società di produzione cinematografica SAFA. Nel 1960, infine, redige un progetto per lo stabilimento di produzione cinematografica sulla via Colombo a Roma, che non verrà però realizzato.

Tutte le opere di Valente rispettano nella prassi i principi teorici espressi negli scritti di cui ci si è precedentemente occupati, in particolare per

⁵¹ VALENTE A., [1960] 1995, p. 58.

⁵² VALENTE A., [1960] 1995, p. 57.

quanto riguarda l'articolazione funzionale degli spazi. Valente viene chiamato ad esercitare la sua abilità di "disposizione" sia in piccolo, in un singolo stabilimento, sia in grande, organizzando nel 1940-41 il piano urbanistico della zona industriale cinematografica di Roma per conto della Direzione generale della cinematografia della Presidenza del consiglio dei ministri. L'archivio conserva diversi elaborati grafici con la citata zonizzazione dell'area adibita alle attività cinematografiche lungo la via Tuscolana (Fig. 28). Tale area – che sarebbe stata costituita dagli attuali comprensori di Cinecittà e del Centro Sperimentale di Cinematografia, nonché da altri territori limitrofi in direzione Frascati – doveva essere adibita a zona industriale cinematografica, ma infine il progetto non fu realizzato.

8. Le altre opere architettoniche

Antonio Valente fu instancabile nell'attività progettuale e l'elevato numero di disegni conservati lo dimostra. In questa sede ci si limiterà soltanto a un cenno alle numerose opere architettoniche che egli realizzò nella sua lunga carriera. Alcune di esse, di maggior interesse in questo contesto, sono, in modo per così dire "obliquo", legate al mondo del cinema. Mi riferisco da un lato alle numerose sale di proiezione da lui ideate, dall'altro alle ville per attori e professionisti dello spettacolo. Tuttavia la mole di disegni e edifici realizzati dall'architetto autorizzerebbe ad aprire anche altri capitoli sulla sua attività di progettista di abitazioni lussuose (si ricordano circa 150 residenze e ville sul litorale tirrenico tra Tirrenia e il Circeo), nonché sulle sue incursioni nel campo dell'edilizia sacra, sia nel 1954 come autore della chiesa di San Francesco a Tirrenia, sia come restauratore della Basilica di Sant'Andrea delle Fratte a Roma nei primi anni Settanta. Inoltre non si dovrà dimenticare che Antonio Valente fu spesso chiamato a progettare edifi-

ci pubblici e privati di grandi dimensioni quali scuole, alberghi, industrie, teatri⁵³ e che svolse di tanto in tanto attività di urbanista, ad esempio nel 1946, dopo la guerra, per il piano di ricostruzione della città di Veroli (provincia di Frosinone).

L'opera architettonica di Valente, oltre ad abbracciare numerose tipologie, si diffonde ben al di là dei confini italiani, considerando che comprende tra l'altro progetti per un complesso di istituzioni artistiche a Teheran (1951), un albergo alle Bahamas (1962), una villa in Uruguay (1967), un cinema a Istanbul (1941).

Per concludere queste brevi note, si guarderà al lavoro di Valente proprio nel segno delle sale di proiezione, enumerando in un elenco cronologico i progetti inventariati relativi a questo genere di strutture. L'immagine di Antonio Valente come architetto del cinema italiano, sia nella fase di produzione sia in quella di fruizione dei film acquista man mano nuova solidità. Si ricorderanno quindi, tra il vasto materiale miscelaneo di studio per teatri e cinema, i progetti identificati per i cinema: *Baronio* a Roma (1945); *Bologna* a Roma, *Arena* a Monterotondo (Roma), *Corso* a Montelibretti (Roma), *Busento* a Cosenza, di Mondragone (Caserta), di Monteporzio Catone (Roma) e di Alatri (Frosinone) tutti del 1946; *Italia* a Cattolica del 1947; il *Moderno* in Roma, l'estivo *Modernissimo* a Taranto, il cinema di Crispiano (Taranto), tutti datati tra 1944 e 1960; *Ritz* a S. Margherita Ligure e *Moderno* a Veroli entrambi del 1951; *Valdellora* a La Spezia del 1952; al chiuso con abbinata l'arena estiva alla Garbatella (Roma) del 1953; il parrocchiale *S. Croce* e i cinema *Del Popolo* e *Colombo* a Roma del 1954 e un cinema a Perugia nel medesimo anno; *Nuovissimo* a Montalbano Jonico (Matera), *Chiabrera* e altri tre anonimi a Roma nel 1955; *Termini* a Roma del 1956; l'arena *Borghesiana Tor Forame* a Roma del 1957; *Moderno* a Vibo Valentia del 1958. Numerosissimi anche i progetti non datati (ma al massimo redatti entro il 1965, secondo

⁵³ Si ricordi tra tutti il Teatro Massimo di Lecce, costruito nel 1952-1953 con un'avveniristica cupola apribile di 130 metri quadrati, un impianto luci grandioso ed una capienza di 3.000 spettatori in gallerie sovrapposte.

indicazioni dell'inventario archivistico) per vari cinema a Roma, Cesano (Roma), Santhià (Vercelli), Saronno (Milano), Montenero (Viterbo), Cittanova (Reggio Calabria).

Tale quantità di disegni commissionati e di strutture costruite contribuisce a rafforzare, se ancora ce ne fosse bisogno, l'immagine di Antonio Valente, che, al suo campo d'azione privilegiato, il cinema, ha dedicato, oltre all'attività pratica e teorica – testimoniata anche dalla partecipazione a numerose associazioni e commissioni nazionali – il suo significativo impegno didattico. Valente insegnò Scenotecnica, come si è detto inizialmente, presso il Centro Sperimentale di Cinematografia fino al giugno 1968 e alla contestazione studentesca, dopo la quale si ritirerà dalle aule, non senza aver copiosamente trasmesso ai numerosi allievi tutti i segreti di un maestro che aveva visto nascere e crescere quella disciplina.

9. Conclusioni

Effettuare una sintesi del lavoro e delle idee di Valente, così come in questo saggio lo si è presentato, quale “architetto al cinema”, comporta il rischio e la tentazione di racchiudere in un'area troppo stretta tutta la ricchezza del rapporto tra queste due arti. Bisognerà quindi sempre precisare in quanti e quali modi il contributo di Valente si espliciti in questo campo. Dalle prime esperienze giovanili nel mondo del teatro e dal contatto con gli artisti delle avanguardie storiche, Valente assorbe la concezione della scenografia *costruita* e non solo *pitturata* sullo sfondo, divenendo quindi l'architetto di scena che, prima al Teatro degli Indipendenti-Bragaglia, poi nella collaborazione con Forzano e con vari registi di cinema, sa giostrarsi tra tecniche di illuminazione e disegno degli arredi, tra i costumi e i colori più idonei alle riprese. Gli studi di fisica della luce e del suono sono altrettanto indispensabili, come la fantasia inventiva, per la creazione di set cinematografici di qualità e si distingue nell'opera teorica di Valente una equilibra-

ta proporzione tra la dimensione artistica e quella tecnica del *fare* scenografie. Dalla messa in opera di singoli spettacoli, Valente acquisisce tutta la perizia e la sensibilità riguardo i problemi della nascente arte-tecnica del cinema e può permettersi sia di aggiudicarsi nel 1933 la progettazione della prima vera città del cinema italiana, lo stabilimento Pisorno di Tirrenia, sia di pubblicare sulle colonne di “Architettura” nel 1943, con l'autorità e la consapevolezza del maestro, un fondamentale articolo riguardo i cine-teatri di posa. La consacrazione del Valente architetto degli *studios* italici avviene negli anni pre-bellici, quando forte è la richiesta di nuove strutture per combattere la battaglia autarchica anche in campo cinematografico. Il Centro Sperimentale di Cinematografia, così come gli altri stabilimenti di posa romani, si rivelano ancora oggi di una sorprendente modernità, indice della piena riuscita di Valente nel rispondere con le sue architetture alle esigenze funzionali dell'industria del cinema. Dal cinema “girato” l'opera architettonica di Valente si volge anche al cinema “fruito”, costruendo numerose sale di proiezione in tutto il paese fino agli anni Sessanta. Oltre alla redazione di saggi specialistici o di relazioni tecniche sulla scenotecnica cinematografica, l'architetto si dedica anche all'insegnamento e alla divulgazione agli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia. Tutto questo, quindi, deve essere ricordato quando si parla di Antonio Valente e lo si dice “architetto al cinema”, ma, come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, l'importanza del personaggio non si esaurisce qui. Cittadino d'Europa, il giovane Valente rappresenta il prototipo dell'artista in formazione nella feconda atmosfera avanguardista, dalla quale riceve stimoli e suggestioni sia nell'attività teatrale, sia in quella delle esposizioni temporanee. Non c'è dubbio, infatti, che nel microcosmo teatrale così come nelle sale della *Mostra del decennale della rivoluzione fascista*, Valente, come gli artisti che con lui collaborarono, ricerchi la realizzazione della mitica “opera d'arte totale”, somma di tutte arti, che gli esponenti delle avanguardie utopisticamente inseguivano. Le prove qui ap-

portate di un significativo contributo di Valente nell'ideazione dell'intero percorso della *Mostra del decennale* e la tesi che i vari artefici abbiano seguito le indicazioni da lui suggerite per le varie sale confermerebbero l'immagine di un architetto che non teme di immergersi in linguaggi e tecniche di altre espressioni artistiche e che anzi vi si muove a suo agio. Profondamente immerso e coinvolto nel clima culturale e politico dell'epoca fascista, Valente è anche il prototipo dell'architetto vissuto in anni di regime che risponde alle sollecitazioni tematico-tipologiche della sua era: colonie, sezioni del dopolavoro, padiglioni espositivi come quello di Chicago del 1933, le stesse scenografie per i film di Forzano e l'edificazione dei grandi cine-teatri sono esempi tipici della politica architettonica e cinematografica del fascismo, sui quali il regime fonda la sua propaganda. Valente, come i grandi architetti italiani di quel periodo, è chiamato a dar prova di modernità nell'adesione tuttavia ai desiderata dell'ideologia mussoliniana, nel difficile equilibrio tra la ricerca della funzionalità e un non eccessivo sovvertimento delle forme e dei canoni estetici, costato caro ai più audaci futuristi e seguaci dell'avanguardia marinettiana, che non ebbero alcuna commissione pubblica di rilievo in

campo architettonico. Valente, invece, vide apprezzata la sua professionalità, la sua misura e la razionalità dei suoi progetti, conducendo a buon fine gran parte di essi. Instancabilmente dedicato al suo lavoro, al quale riservava il compito di rendere giustizia della propria qualità, Valente è infine anche un esempio di sapiente coesistenza tra attività per la committenza pubblica o dei singoli, avendo saputo destreggiarsi sia nella conduzione di progetti statali e comunali, sia nella contemporanea ideazione di ville e edifici per privati. In entrambe le opportunità di lavoro mise le sue abilità tecniche e la sua vena inventiva, contemperandole così come è richiesto, in fondo, ad ogni esponente di una disciplina artistica, dove creatività e tecnica hanno entrambe un ruolo determinante. Il modo desueto, pieno di rispetto e di stima, con il quale la signora Maddalena Del Favero Valente si riferisce al marito, "l'architetto", va dunque interpretato con pienezza, ben al di là dell'affetto muliebre. In tale appellativo si racchiude la storia di un uomo che ha saputo raggiungere risultati degni di nota in numerosi aspetti di questa professione e in particolare al servizio del cinema, un architetto a tutto tondo che la storiografia italiana ha ingiustamente, per lungo tempo, ignorato.